

LA ESTÉTICA DE LO PINTORESCO Y SU FUNCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE “NUEVOS MUNDOS”.

Claudia Patricia Ríos
Facultad de Bellas Artes.UNLP

La importancia del surgimiento de una estética que considerara la percepción del espectador, del sentimiento de placer frente a lo agradable (y no la prioridad sobre la belleza del objeto), promovió la vinculación de otros muchos objetos y metas dentro de las producciones estéticas como los paisajes, la naturaleza agreste y las costumbres de los pueblos. Este texto pretende mostrar una línea de comprensión de las implicaciones que tuvieron algunas teorías estéticas europeas, de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en la creación de las primeras imágenes de la sociedad neogranadina, por medio de algunos relatos de viajes y de sus imágenes.

Es necesario decir que muchos de *relatos de viaje* llevaron en su título la palabra *pintoresco*, como el escrito por el francés Alcides d'Orbigny “Viaje pintoresco por las dos Américas” (1836), por lo que comprender cuáles son las condiciones históricas y filosóficas del surgimiento y aplicación de esta categoría y su uso local ayudará a establecer los vínculos entre la propuesta hecha por los europeos en la representación de “lo hispanoamericano”¹, en especial de “lo bogotano”, y las apropiaciones locales que se produjeron, tanto en la pintura como en la literatura.

LA ESTÉTICA DE LO PINTORESCO

No sólo los relatos de viaje llevaron el adjetivo de pintoresco. Éste también sirvió para rotular textos de jardinería, libros de botánica, comportamientos curiosos, enciclopedias de lugares y costumbres. El diccionario de la Real Academia de la Lengua de 1737 lo define como “lo que toca ó pertenece a la pintura ó a los pintores.” Enunciación que persiste hasta la edición de 1803 donde se produce un cambio importante en la utilización del término: “se le aplicará a las cosas que presentan una imagen bizarra y digna de ser pintada”; donde el sentido de bizarro, es aquello que tiene valor. Ya para 1822, y durante el resto del siglo, la palabra pintoresco “se aplica a las cosas que presentan una imagen agradable, deliciosa y digna de ser pintada”². Esta evolución semántica nos sirve para ilustrar cómo lo pintoresco se consolida en una forma de percepción y registro de la realidad en todos los aspectos, cuando antes era sólo el adjetivo que englobaba el que hacer de los pintores clásicos.

Detrás de dicho cambio podemos encontrar una explicación filosófica. Dice Valeriano Bozal en su libro *Historia de las ideas estéticas* que “El signo del nacimiento de la estética contemporánea es la subjetivación de las cuestiones estéticas. En este ámbito se produce un giro copernicano de la reflexión, que hace referir las cuestiones sobre el arte y la belleza al sujeto que las contempla o las produce, y no al objeto, como sucedía anteriormente.”³ Esta subjetivación es el principal aporte de la estética empirista inglesa del siglo XVIII, que se transformó en la principal consecuencia y efecto teórico de dicho cambio, por haber puesto el énfasis en la percepción, el sentimiento, el placer, lo agradable y la imaginación por encima de la belleza unívoca y absoluta de las obras de arte, produciendo al mismo tiempo una modificación sustancial en la forma en que se representaba y percibía el mundo.

Antes de seguir adelante conviene saber que los filósofos empiristas ingleses, se preocuparon por la relevancia del pensamiento analítico en la generación de saber⁴, es decir, por la necesidad de la experiencia de los sentidos como fuente de conocimiento y la aplicación de la filosofía a los problemas concretos de la realidad. Una teoría moral con efectos colaterales⁵: el nacimiento de la teoría estética

¹ No se pretende realizar un estudio exhaustivo sobre el concepto pintoresco porque ya se han realizado muchos. Dentro de la bibliografía destacada se encuentra HUSSEY, Christopher, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, Londres, Frank Cass, 1927.

² RAE, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, Aplicación de consulta del NTLLE, lema: pintoresco, [Información obtenida el 10 de noviembre de 2010]: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

³ BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías de artísticas contemporáneas*, Vol. 1, Madrid, Visor, 1999, p. 32.

⁴ “Ya en su Ensayo sobre el conocimiento humano, escrito en 1690, Locke niega la existencia de las ideas innatas. Todo conocimiento surge necesariamente de la experiencia sensible, tiene su Oríen en los sentidos”. Idem, p. 35 ss.

⁵ En la obra de Francis Hutcheson, el carácter moral y ético que le subyacen a estos planteamientos filosóficos empiristas no estuvieron dirigidos a pensar las obras de arte, sino a producir una valoración efectiva, en un primer momento, entre lo bueno y lo malo, derivando luego, en un sentimiento paralelo para diferenciar lo bello y lo feo.

como disciplina independiente, (la estética empirista se transformó en fuente para dos hitos de la estética occidental: la estética de Immanuel Kant y el Romanticismo⁶), que se conoce como teoría del gusto, junto al concepto de experiencia estética y sus categorías. Sus iniciadores fueron el crítico literario Joseph Addison (1672-1719), quien destacó los aspectos individuales y empíricos que convergen en el gusto, y el pensador neoplatónico, Conde de Shaftesbury (1671-1713), introductor de la idea del sentido moral, a través de la cual se puede aprehender la belleza de la naturaleza y del arte. En un momento donde el clasicismo francés dominaba la escena del arte y la filosofía no se ocupaba de la sensibilidad, el placer o la imaginación, un gran cambio se produjo recién despegando el siglo XVIII con los trabajos de Addison. Escuchémoslo en su texto *Los placeres de la imaginación* (1724), cuando se queja de la jardinería topiaria, característica fundamental de la jardinería francesa:

“Los árboles se alzan en conos, globos y pirámides, y en cualquier planta o arbusto vemos la señal de la tixería. Seré acaso singular en mi modo de pensar; pero con más gusto veo un árbol con todo su follaje y lozanía, que dispuesto y contorneado en alguna figura matemática, y un vergel florido y ameno me parece [infinitamente] más delicioso que todos los pulidos laberintos del jardín más acabado”⁷

Es importante desde ya, destacar que fue a través de la obra de Addison que comenzó a pensarse en una estética ligada a lo nuevo, lo irregular y lo singular, (condiciones que más tarde podrán ser relacionadas con el contenido conceptual y técnico de la estética de lo pintoresco). Poder excitar el placer por medio de la imaginación fue lo que promovió el emprendimiento de proyectos estéticos y teóricos que transformarían algunas formas figurativas de la representación de la naturaleza y de su percepción, entre ellos, el desarrollo de la categoría de lo pintoresco. Y es a partir del reconocimiento del papel de la imaginación, que los hombres modernos lograrían emprender nuevas aventuras que encaminaron hacia el incremento de experiencias agradables, como los que en la última década del siglo XVIII, realizaron William Gilpin (1724-1804) y Uvedale Price (1747.1829) al llevar a una nueva etapa los enunciados de Addison. Podemos aquí, hacer uso de las palabras de Eagleton para hacer una pequeña ilustración sobre la relación entre la imaginación y lo pintoresco: “Frente a la tranquilidad del ánimo que exige y favorece la contemplación de la belleza, lo pintoresco impulsa la actividad de la imaginación, que se distrae en la diversidad y que se ve sorprendida por ella”⁸.

Al llegar a este punto conviene saber cuáles son los aspectos teóricos de lo pintoresco que marcaron una discontinuidad en relación a sus antecedentes estéticos: por un lado se evidencia el aprecio por la novedad y por el otro, la valoración positiva de la irregularidad o la ausencia de armonía en los objetos y los paisajes. La importancia que tuvo el interés por lo nuevo propició la oportunidad de ver y representar lo llamativo, lo distinto, lo exótico. Se transformó en un momento determinante para la generación de imágenes de lo otro cultural, social y de clase, no sólo en Inglaterra sino en el mundo entero, desde Asia hasta América Latina. Por otro lado, la valoración de lo irregular contribuyó a conectar la naturaleza y el arte porque lo pintoresco descubre una naturaleza que no es uniforme como la belleza clásica lo exige, ni tampoco atemorizante como la propuesta por lo sublime.

Es necesario detenerse un momento a fin de identificar las nociones estéticas con las que la filosofía inglesa comprendió la percepción de la realidad. Ellas fueron lo bello, lo sublime y lo pintoresco. Los títulos de los trabajos publicados para la primera mitad del siglo XVIII nos pueden servir de ilustración al respecto: *Los placeres de la imaginación* (1724) de Joseph Addison, *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud* (1725) de Hutcheson⁹, *La norma del gusto* (1757) de David Hume, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) de Edmund Burke. Pero el cambio radical con la inclusión de lo pintoresco se produce en la obra de William Gilpin *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (1792), *The Landscape a Didactical Poem* (1794) de Richard Payne Knight y de Uvedale Price *Essays on the picturesque* (1810). A pesar de que sólo al final de siglo se escriben los tratados clásicos sobre lo pintoresco, el gusto por lo que así se denomina estaba ya arraigado en la cultura inglesa, tanto en la pintura y en la poesía como en otras actividades como la jardinería o los viajes. Dicho de otra forma, existía ya una atmósfera común en la cual el arte y la naturaleza eran apreciados como pintorescos¹⁰.

⁶ Ibid, BOZAL, Historia de las ideas estéticas, p. 32.

⁷ ADDISON, Joseph, Los placeres de la imaginación, p. 159. Citado en: GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada Editores, 2004 (1792), Prólogo de Javier MADERUELO. p. 17.

⁸ Ídem, p. 44. “Se ha considerado la imaginación como «la llave que libera al sujeto empirista de la prisión de sus percepciones»” EAGLETON, K., *The Ideology of Aesthetics*, p. 39. Citado en: BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas*, p. 36.

⁹ El primer libro dedicado básicamente a cuestiones de estética.

¹⁰ Ibid., BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas*, p. 44.

Al llegar aquí podemos ahondar en las principales categorías referenciales de la estética empirista que fueron, lo bello y lo sublime, analizadas a profundidad por Edmund Burke. En su *Indagación filosófica* el autor se preocupa por las propiedades que el objeto causa sobre los sujetos, describiendo cuáles son las cualidades que hacen que un objeto sea sublime o bello. Así caracteriza la belleza como “aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que estos causan amor o alguna pasión periclitada a él”. Y enseguida enumera jerárquicamente estas cualidades: ser comparativamente pequeño y de textura lisa, presentar variación gradual, tener un perfil delicado y poseer colores claros y brillantes, pero no fuertes y resplandecientes¹¹. Por otro lado, lo sublime es “lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror (...)”; y como cualidades que provocan esta sensación enuncia la grandeza, la oscuridad, la grandiosidad y la magnificencia.¹²



GILPIN, William (1781). Remarks on Forests, s/e, Universidad de Oxford, Biblioteca Bodleian, folio 23. Tomado el 16 de febrero de 2011: <http://www.bodleian.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/online/1500-1900/gilpin/fol-23-25.html>

El pensador más destacado sobre lo pintoresco, en un diálogo riguroso con las anteriores categorías, constructor de un concepto y delimitador de una manera de ver y de pintar fue el pastor anglicano William Gilpin (1724-1804). Acuarelista y escritor, viajero incansable, docente y divulgador de teorías estéticas. Con un trabajo, “situado entre el rigor pre-científico del empirismo aplicado a la estética y un conjunto de valoraciones de índole más o menos subjetivas”¹³. Gilpin realizó en el primero de sus *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (1792) una exposición de las diferencias entre lo bello y la belleza pintoresca -como respuesta al libro de Burke-, partiendo de una pregunta básica: ¿Cuál es esa cualidad que hace que algunos objetos sean caracterizados como pintorescos? La definición la plantea en contraposición a las cualidades de los objetos bellos que Edmund Burke desarrolla en su texto *Indagación*

filosófica, una de las más esenciales que expone es la suavidad.

“Una parte muy importante del efecto de la belleza, dice, depende de esa cualidad, en verdad la más considerable. Tomemos cualquier objeto bello y démosle una superficie cuarteada y áspera y, por muy bien formado que esté en otros aspectos, ya no será placentero. Sin embargo, dejemos que le falten algunos otros componentes que constituyen la belleza, la mera existencia de este componente hará que resulte más placentero que la existencia de todos los demás excepto éste.”¹⁴

En este primer ensayo pretende mostrar las cualidades físicas de lo pintoresco, áspero, tosco y rugoso, como cualidades opuestas a los objetos bellos.

“Supongamos, según esto, que la cuestión es válida para los objetos bellos en general pero no así en la representación pintoresca, donde, por extraño que pueda parecer, quizá deberíamos considerar como verdadero precisamente lo contrario, es decir, que las ideas de liso y pulido, en lugar de ser pintorescas, en realidad despojan al objeto en el que residen de toda pretensión de belleza pintoresca. Incluso no tenemos ningún escrúpulo en afirmar que la aspereza constituye el punto de diferencia esencial entre lo bello y lo pintoresco, ya que parece que esta cualidad en concreto es la que hace que los objetos sean particularmente apropiados para la pintura.”¹⁵

En la medida en que avanza el texto la belleza pintoresca va siendo enunciada dentro de la imagen que es posible encontrar en la naturaleza. Imagen que sirve para el disfrute del viajero o para el ejercicio del pintor. Continúa Gilpin

¹¹ BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1997 (1757), p. 67 y 83-88.

¹² Ídem, pp. 29 y 42-66.

¹³ GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, p. 27.

¹⁴ Ibid, BURKE, *Indagación filosófica*, p. 85.

¹⁵ Ibid. GILPIN, William, *Tres ensayos*, p. 54.

“(…) ¿por qué un elegante jardín no produce ninguna impresión representada en un cuadro? La forma es agradable, la combinación de objetos armoniosa y el serpenteo del camino está en la auténtica línea de la belleza. Todo esto es cierto, pero la *suavidad* del conjunto, aunque correcta en la naturaleza, desagradaba a la pintura (...)”¹⁶

El intento para lograr una representación de la naturaleza fuera de los cánones clásicos, más cercana al espectador, más vital y agradable es una de las principales apuestas del pensador inglés. William Gilpin escribe esta obra preocupado por el nivel cultural de sus feligreses, en un contexto donde la valoración de la sensibilidad se ha localizado a la altura de la razón, la pintura de paisaje al de la arquitectura y la historia natural a la de la geometría. Al tiempo que la naturaleza domesticada, a través del jardín, se transformaba en el símbolo de los cambios políticos ingleses y de su eterna rivalidad con Francia¹⁷.

Es posible enunciar la evolución de la percepción y representación de la naturaleza a lo largo del siglo XVIII. Luego de la renuncia al canon francés de la jardinería, recto y calculado matemáticamente; la implementación de un «jardín paisajista», donde ya no se encuentran los árboles alineados de forma “militar” sino que se producen senderos sinuosos y ondulantes; la liberación del jardín de la dependencia de la arquitectura; y la búsqueda de nuevos referentes en la pintura y la naturaleza, se producen transformaciones importantes en la forma de ver y representar el entorno. Siguiendo los planteamientos de Javier Maderuelo,

“El jardín paisajista presentará escenas de la naturaleza como si fueran cuadros, componiéndose las vistas como pinturas tridimensionales que iban apareciendo a lo largo del paseo. Los modelos se tomaban de pintores del siglo anterior, como Nicolás Poussin, Gaspar Dughet, Salvatore Rosa y, sobre todo, de Claudio de Lorena. Estos pintores habían representado como fondo de sus escenas paisajes arcádicos, inspirados en la campiña romana (...)”¹⁸

Se produjo entonces un salto que va de la representación de la naturaleza a la modificación del espacio, seguido de la búsqueda dentro de la naturaleza de los mismos escenarios realizados por los pintores para luego, con esa nueva mirada formalizada bajo el trabajo teórico de Gilpin, se crearan representaciones visuales consolidando la vigencia de lo pintoresco como categoría estética.

Estos jardines, ahora jardines pintorescos, que, cumpliendo con los ideales de la pintura, no sólo generaban nuevas sensaciones y sentimientos, sino que también relataban historias al incluir dentro de sus diseños elementos arquitectónicos e históricos (columnas y frontones clásicos, pirámides egipcias, ruinas romanas o pagodas chinas), produjeron el desplazamiento de la mirada hacia los paisajes que contenían referencias de tipo histórico o rústico, ruinas, una aldea rústica o la presencia de animales de la zona, todos elementos de carácter pintoresco.

Por todo esto lo que no entrara dentro de los parámetros de la armonía clásica era denominado como pintoresco. Y como lo “no clásico” era también lo chino, lo árabe, lo gótico, lo oriental, todo ello pasó a estar cobijado bajo dicha categoría, porque antes de estar identificados como manifestaciones estéticas de otras culturas, un templo gótico era agradable por la sorpresa o la originalidad, por ser exótico. Como resultado de tal uniformidad lo pintoresco comenzó a transformarse en un calificativo peyorativo¹⁹.

Y como lo pintoresco tuvo esta función eurocéntrica, de colonización, al domesticar todo aquello que escapara a los parámetros diferentes de la Ilustración, podemos decir, junto con el historiador brasileño Pablo Diener, que lo pintoresco para el viajero del siglo XIX “(…) tiene el valor de un instrumento que sirve específicamente al propósito de aprehender las experiencias vividas en un escenario diferente al del mundo cotidiano del viajero.”²⁰

¹⁶ Ídem, p. 60.

¹⁷ “El jardín, en cuanto manifestación artística, se fue normalizando según unas reglas de manera parecida a como hicieron la arquitectura o la pintura desde el Renacimiento. Unido al diseño arquitectónico, el jardín además tenía que responder al trazado de los grandes ejes que marcan los palacios y edificios, extendiendo en el territorio unas líneas de rigurosa geometría que eran impuestas a la naturaleza como signo del dominio de la razón humana. (...) Hacia 1720, como consecuencia de las ideas filosóficas y políticas que se mueven en Gran Bretaña, los ingleses se revelarán contra esta tiranía [ejercida por la hegemonía de la jardinería francesa cuya idea de belleza estaba ligada a la proporción y la armonía matemática] de las jerarquías barrocas y tomarán el camino de lo hoy conocemos como el «jardín paisajista». (...) El jardín, en cuanto expresión de la naturaleza, cobrará un sentido ético y un carácter político, de esta manera se consideró que el jardín barroco francés, que está sometido a las trazas de parterres rectilíneos, las enfiladas de árboles y la poda geométrica, correspondían a una naturaleza enajenada que obedecía a los modos de una monarquía absolutista, considerándose símbolo de la opresión y la arbitrariedad.” Ibid. GILPIN, William, *Tres ensayos*, Prólogo de Javier MADERUELO, p. 16-17.

¹⁸ Ídem, p. 19.

¹⁹ Ídem, p. 31.

²⁰ Ibid., DIENER, Pablo. “Lo pintoresco como categoría, p. 286.

EL VIAJE PINTORESCO

El objetivo del viaje pintoresco era encontrar la belleza de cualquier tipo, tanto la producida por la naturaleza como por el arte, sobre todo logrando encontrar la belleza pintoresca en un escenario natural. Enuncia Gilpin que durante el viaje era posible encontrar en todas las condiciones geográficas y a cualquier distancia, ya fueran árboles, rocas, suelos, bosques, ríos, lagos, llanuras, valles, montañas, lo pintoresco. Todos estos objetos podían producir *en sí mismos* una inmensa variedad porque no hay dos rocas o dos árboles exactamente iguales. Considerando además, que por la *combinación* entre ellos y por las diferentes *luces y sombras*, incluyendo otros efectos atmosféricos, la manifestación de un *todo* puede llegar a ser agradable pero, con más frecuencia, se podía encontrar sólo *partes bellas*²¹. Uno de los parámetros que Gilpin introduce en su manual, cuya mirada de pintor determina lo que ve, está enfocado a la posibilidad de modificar el paisaje para lograr mayor belleza pintoresca, haciendo uso de la imaginación. Según escribe en sus *Observations on the River Wye* (1782), la naturaleza “es un colorista admirable, y puede armonizar sus tonalidades con infinita variedad e inimitable belleza; pero pocas veces es tan correcta en la composición, al punto de que difícilmente llega a producir un conjunto armonioso”²². Es muy importante destacar esta posibilidad creadora del artista porque contrasta con la “función documentalista” del viajero quien puede hacer o no uso de ella al momento de pintar o escribir. Nos recuerda, Peter Burke, lo común y peligroso que es asumir que el “arte documentalista” tiene una mirada “inocente”, “en el sentido de una actitud totalmente objetiva, libre de expectativas y prejuicios de todo tipo. Literal y metafóricamente, esos estudios y pinturas reflejan un punto de vista”²³.

La propuesta estética del viaje pintoresco de Gilpin es una versión académica de los ya conocidos manuales de rutas pintorescas de la segunda mitad del siglo XVIII. El pastor anglicano hace en su ensayo una invitación a crear, no sólo a ver aquellos parajes que el turista espera, por su similitud a cuadros de paisajistas reconocidos. El más famoso ejemplo de este tipo de manuales turísticos, que tuvo siete ediciones entre 1778 y 1799, es el de Thomas West, *Guide to the Lakes*. En él, el autor conduce a sus lectores “desde los delicados toques de Claude, observados en Coniston Lake, a las nobles escenas de Poussin, existentes en Windermere-Water, y de ahí a las ideas de un romanticismo estupendo de Salvador Rosa en el Lake of Derwent”²⁴.

Estos viajes pintorescos se pueden localizar claramente como el antecedente de las producciones visuales y literarias de la avalancha de viajeros que se aventuraron a tierras hispanoamericanas luego de los procesos de independencia. La tesis de Malcolm Andrews en su libro *The Search of the Picturesque* (1989), que sigue y desarrolla Pablo Diener, nos sirve para comprender al “turismo pintoresco como una experiencia estética controlada”²⁵. En ella los recursos artísticos son instrumentos que median entre la realidad y los cánones predeterminados. Lo pintoresco se transforma en el medio de apropiación de lo desconocido, domesticándolo, haciéndolo agradable a los criterios europeos; no como una forma de “civilizar” lo “salvaje” sino de reconocer la otredad de manera unificada a través de lo agradable, de lo pintoresco.

Ahora se comprende por qué cuando los viajeros se aventuraron a cruzar las fronteras de Gran Bretaña hicieron dos tipos de recorridos. El Grand Tour, cuyo destino final era Italia. Era un viaje por el continente europeo que proporcionaba a los jóvenes de las familias destacadas entrar en contacto con la erudición latina, con su arte, arquitectura, poesía y pintura. Además, de poner a prueba sus conocimientos, adquiriendo nuevos modales y desenvolviéndose en medios diferentes al protocolo inglés.

El segundo tipo de viaje se desarrolló por la conjugación de factores sociales y económicos específicos. En Europa hacia finales del siglo XVIII, se produjeron cambios materiales sintetizados bajo la categoría histórica de Revolución industrial, que requirieron de nuevos mercados para los productos fabricados por Inglaterra y Francia principalmente, lo mismo que la extracción de recursos naturales y la explotación agrícola. La confianza en el conocimiento científico, desarrollada por la Ilustración, brindó las herramientas para lograr información precisa y confiable sobre geografía, minería, botánica, zoología y formas de vida humana diferentes a las conocidas hasta ese momento. El medio elegido para lograr la expansión de sus imperios fue la exploración de territorios desconocidos, enviando expediciones marítimas que unieron exploración geográfica y comercial al esfuerzo de un artista que

²¹ Ibid, GILPIN, William, “Ensayo II, Sobre el viaje pintoresco”, *Tres ensayos*, pp. 85-86.

²² Ibid, DIENER, Pablo. “Lo pintoresco como categoría, p. 289.

²³ BURKE, Peter, *Visto y no visto, El uso de las imágenes como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 24.

²⁴ WEST, Thomas apud DIENER, Pablo, “Lo pintoresco como categoría, p. 289.

²⁵ Ídem, p. 288.

registrara “objetivamente” las formas ignoradas, ante los ojos europeos, de la vida vegetal, animal y humana.

Es así como se produce otro tipo de recorrido creando un viajero diferente. El ejemplo más significativo de éste se encuentra en los tres viajes del inglés James Cook (1728-1779) por las islas del Pacífico (1768-1779) con los que inaugura esta forma de apropiación del espacio, dejando un importante registro confiado a las manos de artistas que representaran los fenómenos naturales con detallada exactitud, más que al modo clásico idealizante postulado por la Royal Academy²⁶, que no promovía la observación de la naturaleza como medio de aprendizaje en sus alumnos sino la destilación y el refinamiento para alcanzar el “ideal”.

“Hasta el descubrimiento de lo desconocido, más allá de toda experiencia europea, y la dura necesidad de aceptar la existencia y la legitimidad de dicha experiencia, el arte y la ciencia no empezarían a preocuparse por cuestiones de identidad, tanto en la naturaleza como en los seres humanos, no empezaría a surgir la función descriptiva del arte, ligado a las ciencias como colaborador de la percepción del mundo visible y, por consiguiente, también de la comprensión de la naturaleza. La separación del arte como ideal y el arte como medio para definir lo particular de la naturaleza empezó por entonces a cerrarse y a ser plenamente apreciadas las nuevas realidades que podían servir como base para la invención creativa.”²⁷

LAS FUNCIONES DE LA IMAGEN EN LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA

Algo semejante sucede dentro de los territorios del Imperio Español hacia finales del siglo XVIII, destacándose dos proyectos científicos en los que el inventario y la representación del contenido de la naturaleza americana fueron su objetivo principal: la Expedición Botánica en el Virreinato de la Nueva Granada (1783-1808), dirigida por el sacerdote y botánico español José Celestino Mutis (1732-1808) y el viaje de cinco años (1799-1804) del geógrafo y naturalista prusiano Alexander von Humboldt (1769-1859). Podemos adelantarnos al decir que en el contacto con lo desconocido estos proyectos produjeron nuevos conocimientos, formas de dominio y generaron formas de representación para cumplir con los intereses europeos pero, también ello, formará parte de los imaginarios de las jóvenes naciones hispanoamericanas.

Señalemos aquí, a grandes rasgos, las condiciones en que se encontraba la producción estética en el Virreinato de la Nueva Granada en el momento en que se realizó la Expedición Mutisiana y las discontinuidades que produjo la obra de Humboldt. La Expedición Botánica fue el fruto de las políticas que la metrópoli española implementó buscando una mayor eficiencia administrativa y económica a través de las Reformas Borbónicas²⁸. Ellas fueron efectuadas especialmente por Carlos III (1716-1788), durante las décadas que precedieron a la independencia hispanoamericana en los cuatro virreinos, Nueva España, Nueva Granada, Perú y Río de la Plata; inspiradas en la Ilustración, el mercantilismo y el liberalismo económico, generaron la aplicación de medidas como el incremento en los impuestos, la exclusión de los criollos²⁹ en el manejo burocrático y administrativo de las colonias, y el refuerzo de las fronteras para impedir el contrabando.

La conjugación de una lengua, una religión y un sistema administrativo común a “todos” los habitantes bajo el dominio monárquico de la Corona Española generó una consistencia social donde el arte cumplía la función de reforzar los esquemas sociales de los poderes laico y religioso (la Iglesia Católica era el principal mecenas antes, función que decayó luego de la Independencia), que para el caso la capital del Virreinato de la Nueva Granada, se tradujo, entre otros, en exvotos, recreaciones de escenas de la Biblia y en los retratos de las personalidades políticas y eclesiásticas más importantes.

Ahora bien, la producción estética específica de la Expedición Botánica no corresponde a la función más tradicional del arte efectuada dentro del imperio español, que había sido la de servir a la Iglesia en la evangelización de las poblaciones indígenas, otorgándole el papel de la interpretación simbólica del

²⁶ Además, Joshua Reynolds (1723-1792), pintor y director de esta academia, fue un público opositor de las ideas estéticas de William Gilpin. CATTIN, Stanton L., “El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia”. En: ADES, Dawn, *El arte latinoamericano 1820-1980*. Tunes Libros S.A., España, 1989, p. 43.

²⁷ Ídem.

²⁸ “El absolutismo ilustrado fortaleció la posición del Estado a expensas del sector privado y terminó por deshacerse de la clase dominante local. Los Borbones revisaron detenidamente el gobierno imperial, centralizaron el control y modernizaron la burocracia; se crearon nuevos virreinos y otras unidades administrativas, se designaron nuevos funcionarios, los intendentes y se introdujeron nuevos métodos de gobierno. Éstos consistían en planes administrativos y fiscales, que implicaban al tiempo una supervisión más estrecha de la población americana. (...)”. BETHEL, Leslie (Ed.). *Historia de América Latina*, Tomo 5, La Independencia, Barcelona, Crítica, 1991, p. 6.

²⁹ Persona de padre y madre españoles nacida en América.

catolicismo, después del Concilio de Trento en 1541. Ello implicaba no sólo la enseñanza de la doctrina y el ritual religioso católicos, sino una organización jerárquica del Estado y la vida civil, y mediante la arquitectura, la conformación del entorno material de dominio.

Al margen de que el contexto fuera religioso o secular la principal razón de ser del arte era confesional, sin importar el material o el objeto que se creara. Es decir que para la representación de la naturaleza fue necesaria una mirada distinta a la imperante en este momento. La Expedición dirigida por el Sabio Mutis contribuyó, entonces, fundamentalmente a la introducción de la observación y la descripción como facultades del representar.

“Para que la naturaleza sea considerada en piezas, y no como soporte de un voto o una devoción, tratada como un espectáculo en sí, expresamente recordada por un efecto de encuadre, portador de una gracia propia y no tomada del registro religioso, ha hecho falta una educación moral del ojo, así como un aprendizaje técnico de la mano. Una conversión de la mirada en la tierra, esto es, una deserción del Cielo. Y el abandono de las metáforas.”³⁰

Más específicamente, conviene subrayar que en el arte colonial bogotano, influenciado por el arte cortesano español, la presencia de la naturaleza responde más a una razón alegórica que a una relación específica con la observación geográfica y paisajística. *La Virgen de la Peña* del pintor Pedro José Figueroa realizada hacia 1813 es un buen ejemplo de ello. No hay que olvidar que para que la observación de la naturaleza sea transformada en manifestaciones estéticas de corte más científico, fue necesaria la implementación de técnicas específicas de observación y de representación, como la perspectiva: forma normativa del ver, que contribuyó a que se efectuara su cambio hacia una mirada rigurosa, cuantificable y dominante sobre la naturaleza. Es decir, una naturaleza ya no sagrada e invisible, si no objeto de conocimiento, cargada de intereses científicos y creada a través de dispositivos como el encuadre, la escala, la simetría, la tabulación y la cámara oscura: todos ejercicios de visión, que transforman en un “cuadro”, es decir, que ordenan en un cuadrado, el estado caótico del universo. De repente, desde los árboles a los rostros fueron vistos en este nuevo orden de visibilidad.

“Como quiera que lo sagrado esta unido lógicamente a un espacio cerrado, la desacralización del mundo pasa por su liberación óptica. Esto equivale a la humanización –por el ojo- de espacios inhumanos, hasta entonces tenidos por invisibles. El Renacimiento ha inventado la vista de detalle y de conjunto, amén a la perspectiva. La Ilustración inventa las vistas circulares y panorámicas, a demás del mar y la montaña. Lo horroroso puede entonces retroceder, cediendo el sitio a lo sublime de los glaciares, las tempestades y los macizos, ese infinito que pronto Kant erigirá en punto de mira estético.”³¹

Observemos como la extraordinaria exactitud, variedad y calidad artística de la documentación creada en la Expedición³², contribuyó a que la brecha entre el arte y la ciencia del Virreinato de la Nueva Granada no fuera tan extensa y las prácticas estéticas traspasaran el umbral que le situaba al servicio exclusivo de fines extraterrenales.

Para comprender la discontinuidad de este cambio, iremos de la mano del historiador colombiano Mauricio Nieto en su libro *Remedios para el imperio*, quien explica con claridad la creación estética de los pintores de la Expedición:

“Para el viajero botánico del siglo XVIII, la representación visual es el medio por el cual la naturaleza se hace transportable y accesible a los centros europeos de investigación. Las plantas eran removidas de sus hábitats, secas o dibujadas, se convertían en *tipos* separados que podrían ser fácilmente examinados, comparados y, aun más significativo, reordenados. La representación gráfica permite simplificar la complejidad de la naturaleza, domesticarla, hacerla inteligible. Los especímenes tenían que ser «empacados» y «estabilizados», no solamente para que permanecieran inalterados en las largas travesías, sino también para ser presentados en Europa como nuevos descubrimientos.”³³

El proceso de creación de conocimiento de la Expedición es un buen ejemplo para mostrar la relación entre la historia natural y la política, entre la generación de conocimiento y el poder, tal y como lo hace Nieto en su trabajo. Siguiendo sus planteamientos, podemos decir que un proyecto de inventario no se puede separar de su deseo de conquista de parte de la metrópoli debido a que la búsqueda de conocimiento rara vez está desligada de intereses políticos. Por otro lado, el “descubrimiento” es un concepto que resulta inapropiado para entender cuál fue el trabajo de los expedicionarios; un descubrimiento dentro de la Expedición Botánica fue al tiempo un proceso de legitimación y de

³⁰ DEBRAY, Regis, *Vida y Muerte de la Imagen: Historia de la Mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 165.

³¹ Ídem, p. 168.

³² Resultados: 6717 dibujos y 6000 especies. Que hoy se encuentran en el Real Jardín Botánico de Madrid.

³³ NIETO OLARTE, Mauricio, *Remedios para el imperio. Historia natural y la apropiación del Nuevo Mundo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000, p. 69.

traducción de conocimientos y experiencias populares a los criterios de la ciencia ilustrada³⁴, debido a que la clasificación popular de las plantas para los indígenas americanos se daba de acuerdo a su utilidad, fuera ella medicinal, culinaria, o por su significado espiritual o religioso. Para los ojos europeos esas formas de clasificación no eran legítimas por responder a prácticas locales ajenas a las europeas y por lo tanto “deberían de ser traducidas a términos y clasificaciones familiares”³⁵, a términos “universales” condensados en las teorías y los conceptos creados por Carlos Linneo (1707-1778), que a continuación aclararemos.

“La representación en la historia natural de animales, plantas o paisajes tiene un carácter realista y presupone la representación de objetos tal y como son, en directa oposición a las elaboraciones imaginarias del arte y la fantasía. El registro visual de la naturaleza («Naturaleza» o «natural» como aquello que la mano del hombre no haya alterado) debía ser representado como realidad sin intervención humana o, para decirlo de otra manera, las imágenes nos muestran hechos no artefactos.”³⁶

Cada imagen debía ser el resultado del sistema de clasificación (clases, órdenes, género y especie) creado por Linneo de quien Mutis era deudor. La representación gráfica priorizaba los órganos sexuales de las plantas debido a que eran el pilar fundamental del método de organización. “Una planta por página rara vez visible en su totalidad. Las flores por lo general eran la prioridad, y cada flor individual era cuidadosamente dibujada para mostrar sus más importantes características”³⁷. Así, estos parámetros se traducen en las condiciones de representación de tal forma que sólo el botánico entrenado estaría en condiciones para “ver” y luego podría dibujarla y clasificarla, es decir, hacerla existir, “descubirla”. “Tal vez sea posible afirmar que el artista dibujaba lo que veía pero una vez que había aprendido a ver”³⁸. Todo lo anterior puede ayudarnos a comprender cómo el conocimiento botánico transforma la naturaleza, la crea, al igual que las prácticas estéticas de lo pintoresco, en un ideal, porque en su afán de mostrar “lo natural” generaron por ejemplo, la simultaneidad de los tiempos reproductivos de las plantas: los dibujos mostraban simultáneamente las flores y los frutos pero, ¿cómo es posible si se necesita polinizar una flor para que nazca el fruto? Por otro lado, esta representación científica de la naturaleza muestra una fragmentación tan precisa que no sólo implica una sustracción de la planta de su entorno, sino de sus partes entre sí: tallos, frutos, raíces, flor: cáliz, pétalos, estambres, lo que no hace de las imágenes algo precisamente “real”. Con todo y eso, es muy importante destacar que la belleza de las láminas producidas por la Expedición fue tan importante como su validez científica al ser producidas por el trabajo entre el ilustrador con asesoría del botánico. Dice al respecto Mutis: “De este modo he llegado a conseguir que las suntuosas láminas que han de pasar a manos del Rey salgan de manos de mis oficiales con toda la Hermosura y limpieza que pide una obra Regia, sobre mérito de los Ápices botánicos que sólo percibirán los grandes maestros de la ciencia”³⁹

Más adelante veremos cómo al confluir el dominio técnico, las funciones de observación y descripción, transmitidas por los algunos herederos de Mutis a la siguiente generación de artistas, junto con la llegada de la estética de lo pintoresco, van a producir las primeras representaciones estéticas de lo social, generando el material que irá engrosando los imaginarios de ese proyecto de nación llamada Nueva Granada.

Aquí conviene detenerse un momento a fin de entender cuál fue el principal factor que detuvo la continuidad en el avance de los conocimientos botánicos y artísticos en el territorio neogranadino. Debido a que muchos de los integrantes del equipo de pintores, dibujantes, botánicos y colaboradores que prestaron sus servicios a la Expedición Botánica, participaron activamente en el proceso de independencia (1816-1820)⁴⁰, perdieron la vida durante la campaña de reconquista y exterminio de la rebelión criolla que comandó el “Pacificador” Pablo Morillo (1775-1837). Consecuencia de ello es que toda la documentación producida por Mutis y su equipo fuera embarcada a España, encontrándose, hasta hoy, en el Real Jardín Botánico de Madrid.

Continuando con la enunciación de los dos grandes proyectos de la representación de la naturaleza neogranadina podemos pasar de la fragmentación de la naturaleza creada en el catálogo de Mutis, a su

³⁴ Ídem, pp. 17-18.

³⁵ Ídem, pp. 118-119.

³⁶ Ídem, p. 70.

³⁷ Ídem, p. 88.

³⁸ Ídem, p. 86.

³⁹ MUTIS, José Celestino apud NIETO, p. 68.

⁴⁰ Como el botánico Francisco José de Caldas (1768-1810).

contrapartida hallada en el paisaje. La discontinuidad que plantea el paso del “Catálogo al paisaje”⁴¹, está claramente expuesta en la obra de Humboldt, desde el *Ensayo sobre la Geografía de las Plantas* (1805-1807) hasta *Cosmos* (1845-1862). Este prusiano, icono indiscutible del viajero del siglo XIX, genera el efecto de cohesión de las plantas separadas por el catálogo, en el paisaje, movimiento opuesto al realizado por el sacerdote español.

“Pasar de la hoja a la planta, de la planta al grupo de vegetales, del árbol al bosque, del estanque al océano, de una roca a un conjunto de piedras, por medio de la sutileza del color auténtico, reflejado de las condiciones de existencia de los medios diferentes para crear ya sea, paisajes tropicales o bien las montañas de regiones templadas, es dar un sentido de lectura, un orden a nuestra percepción del paisaje”⁴².

En el umbral abierto por José Celestino Mutis, Humboldt, quien arriba al territorio del Virreinato de la Nueva Granada en 1801, inaugura una relación inédita entre el hombre y la naturaleza a través de los objetivos de sus viajes: “Estudiar los aspectos físicos del territorio (...), reunir especímenes de las plantas, datos sobre la atmósfera y las corrientes marinas y analizar las condiciones generales de la sociedad iberoamericana”⁴³. Es en este último objetivo donde se pueden encontrar observaciones “socio-antropológicas” de las distintas comunidades en interacción con la naturaleza y en sus actividades cotidianas, quizá unas de las más importantes e inéditas para la época.

El viaje de Humboldt se transformó en la guía de observación y de recorrido para los viajeros durante todo el siglo XIX, debido a la repercusión y gran difusión de su obra que inaugura nuevas formas de saber y ver el territorio americano como son la geografía de las plantas y la implementación de la producción estética del paisaje como fuente y medio del conocimiento científico. Entonces, las funciones de las imágenes humboldtianas se pueden resumir de la siguiente manera: “Los cuadros figurativos de la naturaleza son objeto de una triple metáfora, puesto que se manifiestan como enunciación de su realidad, como expresión sensible del hombre, y también como objeto de conocimiento”⁴⁴, es decir se le atribuyen a la imagen las mismas propiedades que el lugar tuvo cuando el viajero estuvo *in situ*⁴⁵.

Humboldt, en el *Ensayo sobre geografía de las plantas*, apuesta a la fundación de una corriente dentro del paisajismo que se dedicara a la creación de paisajes tropicales debido a que en ese espacio geográfico el artista podría encontrarse con la más rica concentración de motivos para su trabajo; al hacer del paisaje no sólo una herramienta científica sino una manifestación de la sensibilidad, formuló criterios estéticos precisos dentro de su teoría. Es interesante al respecto, seguir el análisis que realizó Pablo Diener,

“Desde la perspectiva estética, particular relevancia tienen las dos grandes clases de plantas que se diferencian en el modo en que aparecen distribuidas en el espacio, vale decir, acaso su presencia en una superficie dada es masiva o individual. En este sentido observa aquellas plantas que se desarrollan de forma social, en grupos extensos de una misma especie, por otra, las que crecen aisladas y esparcidas, vale decir, que no aparecen conviviendo con otros individuos de su misma especie. El hecho de que en las latitudes tropicales predominen las plantas cuyo desarrollo se da de forma aislada, torna estos paisajes infinitamente más atractivos, con más diversidad; las zonas templadas, en cambio, donde son predominantes las plantas sociales ofrecen “una vista más homogénea de la vegetación, y por lo tanto, menos pintoresca.”⁴⁶

Esto nos trae de nuevo a la definición de la categoría de la estética de lo pintoresco de Gilpin: lo no homogéneo, lo carente de armonía, de lo diverso y tosco. Vemos en Humboldt, quien asumiendo el papel de teórico en la materia del paisajismo tropical, llegó a posicionar la producción de paisajes tropicales en el ámbito del arte occidental, formulando simultáneamente criterios precisos para su representación incluyendo el factor placentero que otorga lo pintoresco. Estos criterios fueron el ideal a cumplir por parte de muchos de los viajeros que siguieron el itinerario de viaje del prusiano, uno de los más destacados fue Mauricio Rugendas (1802-1858) que durante sus recorridos realizados entre 1821 y 1845, realizó más de 3000 obras, haciendo de la ruta pintoresca americana otra forma de apropiación

⁴¹ CASTRILLÓN ALDANA, Alberto, *Alexander de Humboldt. Del catálogo al paisaje*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2000.

⁴² CASTRILLÓN ALDANA, Alberto, *La Montaña y el Pincel en la Historia de la Vegetación*, En: Revista Historia y Sociedad, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, #3, diciembre, 1997, p. 42-43.

⁴³ El itinerario de Humboldt, cubre el espacio Cuba, los Andes y México. CASTRILLÓN ALDANA, Alberto, *La Montaña y el Pincel*,. Op. cit., p. 47.

⁴⁴ CASTRILLÓN ALDANA, Alberto, *La Montaña y el Pincel*, Op. cit., p. 43.

⁴⁵ CASTRILLÓN ALDANA, Alberto, *Alexander von Humboldt*, Op. cit., pp. 86-93.

⁴⁶ Humboldt apud DIENER, Pablo, “Lo pintoresco como categoría, p. 292.

y domesticación de lo desconocido, al tiempo que promovió un acercamiento sensible y positivo frente al continente americano. La exuberancia de los trópicos es invocada por Humboldt para ser registrada por los pintores en su infinita multiplicidad:

“Altas palmeras meciendo sus penachos de hojas ensortijadas sobre matas de heliconias y bananos, troncos espinosos de cactáceas erigiéndose como serpientes en medio de liliáceas en flor, un helecho arborescente rodeado de robles de México: ¡qué motivos más pintorescos para el pincel de un artista sensible!”⁴⁷

Por un lado, Gilpin promovía la modificación del paisaje observado, para hacer del él una imagen más agradable, corrigiendo sus imperfecciones en el dibujo o la pintura. Humboldt a su vez, celebra el potencial creador del pintor pero, siempre sujeto a las herramientas indispensables del conocimiento aportado por la geografía física, porque es a través de ella que el pintor construiría “composiciones en las cuales se incluyese todo aquello que podría aparecer en un determinado ambiente. (...) Con lo cual un pintor no se comportaría como un esclavo de lo que existe, sino como un creador de lo que podría ser”⁴⁸. Las anteriores consideraciones son indispensables para analizar las imágenes producidas por los viajeros que conscientemente trataron de continuar el legado humboldtiano, o para aquellos neófitos que emplearon estos recursos representativos, ya ampliamente divulgados, como el nuevo canon de representación en el continente americano.

BIBLIOGRAFÍA

- BANCO DE LA REPÚBLICA, *Acuarelas de Mark*, Bogotá, Banco de la República. 1963.
- BOZAL, Valeriano. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías de artísticas contemporáneas*, Vol. 1, Madrid, Visor.
- BURKE, Edmund. (1757). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1997.
- BURKE, Peter. (2001). *Visto y no visto, El uso de las imágenes como documento histórico*, Barcelona, Crítica,
- CASTRILLÓN ALDANA, Alberto, “La Montaña y el Pincel en la Historia de la Vegetación”, En: Revista Historia y Sociedad, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, #3, diciembre, 1997, pp. 33-46.
- CASTRILLÓN ALDANA, Alberto. (2000). *Alexander de Humboldt. Del catálogo al paisaje*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- CATTIN, Stanton L. (1989). “El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia”, en: ADES, Dawn, *El arte latinoamericano 1820-1980*, España, Tunes Libros S.A.
- DEBRAY, REGIS. (1992). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Piados, p. 165.
- DIERNER, Pablo. (2007). “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, en: *Historia*, Vol. 40, #2, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 285-309.
- GILPIN, William. (1792). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada Editores, 2004, Prólogo de Javier MADERUELO.
- GIRALDO Jaramillo, *Notas y Documentos sobre el Arte en Colombia*, Bogotá, Editorial A. B.C., 1955.
- GONZÁLEZ, Beatriz. (1997). *Una afortunada confrontación de miradas. Ramón Torres Méndez y Edward Mark*, Banco de la República, 1984, [Tomado el 20 de Noviembre de 2010: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/conmi/conmi02.htm>]
- HUMBOLDT, Alexander Von, *Cuadros de la Naturaleza*. México, Editorial Siglo XXI, 1999.
- MELO, Jorge Orlando, “La mirada de los franceses: Colombia en los libros de viaje durante el siglo XIX”, s/e y s/f. Tomado el 14 de abril de 2010 de: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/sociologia/melo/franceses.htm>
- MOLLIEN, Gaspar Theodore, *Viaje por la República de Colombia en 1823*, Bogotá, Colcultura, 1992.
- MÖRNER, Magnus. (1992). “Los Relatos de Viajeros Europeos como Fuentes de la Historia Latinoamericana desde el siglo XVIII hasta 1870”, en: *Ensayos sobre Historia Latinoamericana. Enfoques, Conceptos y Métodos*, Quito. Corporación Editora Nacional, pp. 191-240.
- NIETO OLARTE, Mauricio. (2000). *Remedios para el imperio. Historia natural y la apropiación del nuevo mundo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
- OLIVERAS, Elena, (2005). *Estética, la cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Ídem, p. 294.